

Un nuevo paradigma estético: el teatro de Tennessee Williams en Buenos Aires

A new aesthetic paradigm: Tennessee Williams' theater in Buenos Aires

Silvina Díaz

CONICET- Universidad de Buenos Aires

Resumen

Tennessee Williams retoma el ímpetu experimental de la literatura estadounidense iniciada por Ernest Hemingway, William Faulkner, John Dos Passos, Francis Scott Fitzgerald, exponentes de la llamada "generación perdida", que ha influido notablemente en el panorama literario internacional.

En su escritura convergen su interés por la filosofía existencialista -especialmente por el teatro de Jean Paul Sartre-, la revisión del realismo teatral decimonónico y un potente lenguaje poético. Sus piezas se centran en la dificultad de sus personajes -seres marginados, fracasados, desamparados- en adaptarse al mundo contemporáneo y su tendencia a resguardarse en mundos de ensueño y fantasía.

Nos proponemos analizar los rasgos más representativos de la poética dramática de Williams y su relectura en la escena argentina, centrándonos en la adaptación de *Un tranvía llamado Deseo*, por Daniel Veronese. Si, como sabemos, los nuevos contextos histórico- culturales se apropian y resignifican esos textos, implementando sobre ellos diferentes transformaciones, los procesos de reescritura dan cuenta de intereses ideológicos y estéticos particulares y producen, por lo tanto, una diversificación de sentidos y una apertura del texto dramático a nuevas condiciones sociales (Dubatti, 2018, p. 19).

Palabras clave: Tennessee Williams, dramaturgia, reescrituras, teatro argentino

Abstract

Tennessee Williams resumes the experimental impetus of American literature started by Ernest Hemingway, William Faulkner, John Dos Passos, Francis Scott Fitzgerald, exponents of the so-called "lost generation", which has significantly influenced the international literary scene. In his writing, his interest in existentialist philosophy -especially the theatre of Jean Paul Sartre-, the revision of nineteenth-century theatrical realism and a powerful poetic language converge. His pieces focus on the difficulty of his characters – marginalized, failed, helpless beings – to adapt to the contemporary world and their tendency to shelter in dreams and fantasy worlds.

We propose to analyze the most representative features of Williams' dramatic poetics and it's rereading in the Argentine scene, focusing on the adaptation of *A Streetcar Named Desire*, by Daniel Veronese. If, as we know, the new historical-cultural contexts appropriate and resignify these texts, implementing on them different transformations, the processes of rewriting account for particular ideological and aesthetic interests and produce, therefore, a diversification of meanings and an opening of the dramatic text to new social conditions (Dubatti, 2018, p. 25).

Keywords: Tennessee Williams- Dramaturgy- Rewrites- Argentine Theater

Introducción

Luego de la Segunda Guerra Mundial las obras de dos grandes dramaturgos estadounidenses, Tennessee Williams y Arthur Miller, que trascendieron ampliamente la cultura de su país, resultaron fundamentales para la historia del teatro mundial y contribuyeron

a renovar los modelos teatrales vigentes. No son pocos los aspectos que los vinculan, particularmente el hecho de que ambos establecieron contacto con el teatro anterior a la guerra y que reflexionaron, desde sus propias poéticas, acerca de la sociedad de su tiempo y de la vida cotidiana de personas anónimas.

Thomas Lanier Williams (1911-1983) nació en Columbus, Misisipi. Es conocida la anécdota de que fueron sus compañeros de estudio quienes lo apodaron Tennessee a causa de su acento sureño y del origen de su familia. Se desempeñó como dramaturgo, poeta, guionista cinematográfico y novelista. Su escritura dramática específicamente se desarrolla en el período de la segunda guerra y posguerra mundial.

Williams comenzó sus estudios superiores en la Universidad de Missouri, para luego continuarlos en la de Saint Louis. Finalmente, obtuvo el título de Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Iowa en 1940. En el mismo año estrena, sin éxito, su primera obra teatral, *Cairo, Shangaim Bombay!* Tiempo después de su desafortunado debut escénico, *El zoo de cristal* (1944) logra una notable recepción por parte del público y la crítica y señala el inicio de una intensa producción que lo consolidaría, a los 34 años, como uno de los dramaturgos estadounidenses más importantes de la época. Los premios¹ y el reconocimiento internacional constituyeron un incentivo para que casi todas sus piezas de los años cincuenta fueran llevadas al cine, con guiones del mismo Williams en la mayoría de los casos, mientras que diecinueve de ellas se estrenaron en Broadway. A esta exitosa etapa le siguió un período en el que escribió únicamente algunas obras menores, acaso debido a las complejas situaciones que debió atravesar a nivel personal y a encontrarse abrumado por las críticas adversas. En 1967 publicó su libro de poemas *In the Winter of cities* y, en 1975 *Memorias*, que más allá de la dimensión biográfica, pone de manifiesto el dinámico panorama del teatro norteamericano de la época. A partir de la década del setenta sus obras son adaptadas mayormente para la televisión -es el caso de *El zoo de cristal* (1973), *Un tranvía llamado*

¹ En 1948 obtiene el Premio Pulitzer por *Un tranvía llamado Deseo*, y en 1955 por *La gata sobre el tejado de zinc*. Por su parte, *El zoo de cristal* (1945) y *La noche de la iguana* (1961) recibieron el premio de la Crítica Teatral de Nueva York, mientras que *La rosa tatuada* (1952) fue reconocida con el Premio Tony a la mejor obra.

Deseo (1984), *La gata sobre el tejado de zinc* (1976 y 1985), *Dulce pájaro de juventud* (1989) y *La primavera romana de la Sra. Stone* (2002) -aunque en 1987 se estrena asimismo una versión cinematográfica de *El zoo de cristal* dirigida por Paul Newman y protagonizada por Joanne Woodward, John Malkovich y Karen Allen.

Como afirma José Muñoz Rivas (2014) acerca del dramaturgo estadounidense y su obra:

[...] su generación puede firmemente caracterizarse por haber funcionado como motor en Estados Unidos de una serie de cambios radicalmente importantes con respecto a la literatura que heredaron y les fue contemporánea. Estos cambios, o experimentaciones, se enlazan con el replanteamiento también en la literatura norteamericana de técnicas escénicas innovadoras que aparecen en Europa, frente a las que Williams particularmente se va a mostrar receptivo desde los inicios de su producción dramática, y en un sentido más amplio, en el cambio radical del panorama intelectual internacional durante la “guerra fría” a partir de los años cincuenta (p. 422).

El carácter innovador de su literatura se debe sin duda a varios factores. Además de su peculiar apropiación de principios teatrales novedosos provenientes de poéticas europeas - como destaca Muñoz Rivas-, es innegable también que Williams se hace eco de la voluntad experimental de los representantes de la denominada “generación perdida”: Ernest Hemingway, William Faulkner, John Dos Passos, Francis Scott Fitzgerald. No debe perderse de vista, por otro lado, el hecho de que en su obra confluyen una mezcla de intereses filosóficos y estéticos: el existencialismo -principalmente a través del teatro de Jean Paul Sartre-, la literatura de D. H. Lawrence, las poesías simbolistas de Hart Crane y el modelo naturalista de Anton Chejov. En *Memorias* se refiere precisamente al escritor ruso:

Aquel verano [1934] me enamoré de la obra de Antón Chéjov o cuando menos de sus numerosos relatos cortos. Ellos me iniciaron en un estilo de sensibilidad literaria con el que me sentía muy identificado en aquella época. Hoy considero que Chéjov se contiene en exceso. Aun así sigo enamorado de la delicada poesía de su narrativa, y *La gaviota* continúa pareciéndome la más grande obra de teatro moderna, con la posible excepción de *Madre coraje*, de Brecht [...] Se ha dicho a menudo que mi mayor

influencia literaria proviene de D. H. Lawrence. Lawrence tuvo sin duda un gran influjo empático en mi formación de escritor, pero como influencia lo supera Chéjov (Williams, 2008, p. 72).

Resulta evidente también la presencia del lenguaje poético en su escritura dramática. Como sostiene Eulalia Piñero Gil (2013) en este sentido, Williams utilizó su propia poesía -además de la de otros autores como Safo, Dante, Rimbaud, Rilke, Yeats y Crane- como metatexto e intertexto de su obra dramática. Frente al “carácter público” de su dramaturgia, sus poemas adquieren la condición de un “arte privado” en el que expresa sus auténticos deseos, su sexualidad, los temores e inquietudes sobre la muerte, la vejez, la fragilidad, el amor y el desamor (p. 321). Podría considerarse entonces como una decisión errónea, por parte de algunos críticos, el hecho de desligar su obra poética del conjunto de su dramaturgia, en tanto conforman una totalidad orgánica y coherente.

Otra constante en las piezas de Williams es su articulación de una serie de contraposiciones: realidad/ irrealidad, interior/ exterior; luz/ oscuridad; verdad/ mentira; juventud/ vejez; deseo/ muerte. Estas duplicidades se plasman, a nivel formal, en la alternancia entre el efecto de verosimilitud que generan los signos dramáticos y el efecto de subjetividad y ambivalencia que caracteriza a los personajes. Sus textos se centran justamente en la dificultad de los protagonistas -seres marginados, fracasados, desamparados y conflictuados- para adaptarse a las nuevas circunstancias de la vida contemporánea y su tendencia a encerrarse en mundos de ensueño y fantasía, lo que les impide establecer un vínculo con el exterior. Inmersos en un ambiente opresivo, se hallan enfrentados con la sociedad y se debaten entre las pasiones y las culpas, entre el deseo de libertad y las presiones sociales.

Relecturas y adaptaciones

La recepción de la obra de Williams en Argentina fue un hecho central para nuestro teatro, no ya solo por cuanto se dio a conocer la poética de uno de los autores más influyentes del siglo XX sino también porque, al mezclarse con elementos del teatro nacional, contribuyó a conformar un nuevo modelo teatral.

El ingreso de su textualidad al campo teatral nacional tiene lugar en el circuito independiente entre 1949 y 1960. Una de las primeras piezas estrenadas en Buenos Aires fue *Verano y humo*, con dirección de Onofre Lovero, en el Teatro de los Independientes. Sus obras, como así también las de Jean Cocteau, Jean Anouilh, Jean Paul Sartre, Arthur Miller y Eugene O' Neill se exhiben luego en el teatro profesional culto, especialmente, en el caso de Buenos Aires, en el *Teatro San Martín*.

Un tranvía llamado Deseo, estrenada en julio de 1952 por la compañía de Mecha Ortiz en el Teatro Casino, resultó un verdadero éxito de público. Estas Compañías, sostenidas por la gestión cultural estatal, respondían al propósito de conformar y difundir un "repertorio de calidad" compuesto por clásicos universales y por obras nacionales consagradas.

Del mismo modo, la aparición de comentarios y reseñas críticas de piezas de Williams, Cocteau, Shaw y Anouilh en los diarios de la época, constituía un claro indicio de la progresiva asimilación de estos modelos y anunciaba la polémica que tendría lugar en los años sesenta entre los nuevos paradigmas textuales realistas y neovanguardistas. En su carácter orientativo, las críticas comenzaron a imponer direcciones de lectura que redujeron paulatinamente la distancia estética que rodeó a las primeras representaciones de Miller, Williams, O' Neill y Anouilh.

En la década del sesenta las obras de estos autores se incluían dentro del "teatro de calidad" del circuito dominante e introdujeron una serie de innovaciones en los cánones dramáticos vigentes. Paralelamente, el ingreso del sistema stanislavskiano y strasbergiano dio lugar a un nuevo tipo de realismo, cuyos exponentes - Ricardo Halac, Roberto Cossa, Carlos Somigliana y Germán Rozenmacher- ponían de relieve su intertextualidad con poéticas europeas y norteamericanas. Entre los recursos estilísticos de la escritura de Williams que resultaron más productivos en nuestra dramaturgia se cuentan el equilibrio entre la causalidad social y la responsabilidad individual -ausente en los personajes del realismo anterior-, la identificación actor- personaje, personaje- espectador y una casi total supresión de los elementos melodramáticos de los textos, como la división entre roles positivos y negativos (Pellettieri, 2003).

Otras adaptaciones significativas en la historia de nuestro teatro fueron: *Orfeo desciende* (1962) dirigida por Osvaldo Bonnet en 1962, *El zoo de cristal* con dirección de Hugo Urquijo (1978 y 1992), dirigida luego por Alicia Zanca (2002), y *Dulce pájaro de juventud* (Oscar Barney Finn, 2018). Es interesante además el caso de *Tenesy*, de Jorge Leyes (1998), que ostenta un cruce entre el realismo moderno y la estética de intertexto posmoderna, y cuyo título expresa una relación de homenaje hacia la textualidad de Williams.

Por otro lado, la versión de *Un tranvía llamado Deseo*, adaptada y dirigida por Daniel Veronese (2011), es sin duda una de las más reconocidas². La obra dialoga con elementos de la película homónima de 1951, de Elia Kazan, director de teatro y cine formado en el método de actuación y puesta en escena de Constantin Stanislavski en el legendario *Groupe Theater*. El film daba cuenta de la rígida cesura imperante en Hollywood durante la vigencia del Código Hays, entre 1934 y 1967, a través de algunas transformaciones exigidas al director: la supresión de la escena del abuso de Stanley hacia Blanche y de toda referencia a la homosexualidad de su joven marido y a sus relaciones anteriores.

La película muestra a Blanche Dubois llegando inesperadamente a la casa de su hermana en un pequeño departamento del barrio francés de Nueva Orleans. Su presencia y su status social alteran profundamente la vida cotidiana de la familia. Del mismo modo, su actitud remilgada y arrogante genera desconfianza en su cuñado Stanley Kowalski, un rudo obrero de origen inmigrante cuya personalidad atrae a Blanche en la misma medida en que le provoca rechazo. Mientras ella se siente cautivada por este nuevo mundo, la determinación brutal de Stanley por adivinar sus secretos la llevarán a retraerse en un universo imaginario, que no se condice con la realidad. La violencia, la locura y el deseo serán las improntas emocionales que tornarán sumamente dificultosa la convivencia, que deviene finalmente en una verdadera lucha de poderes.

² *Un tranvía llamado Deseo*. Autor: Tennessee Williams. Adaptación y Dirección: Daniel Veronese. Elenco: Guillermo Arengo, Diego Peretti, Erica Rivas, Paola Barrientos, Guillermo Aragonés, Beatriz Dellacasa, Guido Botto, Paula Ituriza. Escenografía: Jorge Ferrari. Vestuario: Gabriela Pietranera. Iluminación: Eli Sirlin. Teatro Apolo, Buenos Aires, 2011.

En la puesta de Veronese, en cambio, la acción comienza *in media res* y presenta a la protagonista de una manera más directa, aun manteniendo sus contradicciones. Al eludir la primera secuencia de la película se soslaya la transición que permitía realizar un descubrimiento gradual del personaje y que funcionaba a la vez como preámbulo de la historia. Los principios del Modelo de Representación Institucional requerían, en este sentido, una estructura dramática aristotélica, dividida en tres momentos: introducción, desarrollo y desenlace. La introducción debía ser progresiva en la planificación: de planos generales exteriores a planos más cercanos y cerrados en ambientes interiores. En la película esto se corresponde con la descripción del personaje de Blanche, que se muestra como una mujer tímida, insegura e indefensa y que comienza a dejar en evidencia su verdadera personalidad cuando pretende instalarse en un espacio ajeno. Desde ese momento el espectador puede percibir su capacidad de manipulación, tanto como la dependencia casi enfermiza de su hermana y de la aprobación de los otros, indicios de una prehistoria ominosa y de la alteración de su personalidad, que ella intentará ocultar pero que irá afirmándose a lo largo de la trama. En las reescrituras de textos clásicos propuestas por Veronese -como un *Un hombre que se ahoga* (2004) y *Espía a una mujer que se mata* (2006), a partir de las piezas de Antón Chejov, *Tres hermanas* y *Tío Vania* respectivamente- los artificios paródicos transgreden el modelo realista, se apropian de sus convenciones y las hacen estallar otorgándoles una orientación ajena, que responde a objetivos diversos de los de la textualidad parodiada (Bajtín, 1982). Esta parodia desdibuja los límites entre teatralismo e ilusionismo y disuelve los sentidos originarios, dando lugar a la proliferación de múltiples significaciones a ser decodificadas, cuando no directamente producidas, por el espectador.

En el polo opuesto a estos trabajos, su versión de *Un tranvía llamado Deseo* se basa de manera casi ortodoxa en el texto de Williams, en sintonía con la mayoría de las relecturas argentinas de las piezas del dramaturgo estadounidense. Se trata de una de las puestas en escena menos disruptiva de Veronese, más allá de la condensación de escenas y parlamentos, la supresión de algunos personajes secundarios como la Negra y la Mexicana y el agregado de algunos personajes secundarios.

La espacialización que diseña el director representa de un modo mimético y referencial una casa de clase media. Una cortina divide de manera precaria el ambiente, preservando la intimidad de los personajes, pero dejando entrever al mismo tiempo algunos detalles. El cuarto de baño, como parte de la extraescena deviene, no solo el reflejo de la interioridad de Blanche, sino también su refugio, el ámbito que la protege del exterior y le permite postergar los encuentros personales con los otros habitantes de la casa. Podría decirse que el vapor que se desprende de sus continuos y prolongados baños nubla sus ojos, concreta y metafóricamente, impidiéndole ver la realidad.

Llama la atención que los rasgos inconfundibles que definieron la poética autoral y directorial del director argentino desde su ingreso al campo teatral a comienzos de la democracia, se encuentran aquí limitados o directamente ausentes: la ruptura estilística, la transgresión, la parodia de las convenciones realistas, la dimensión metateatral, la referencia contextual indirecta, la oscuridad de los signos y una semántica de intertexto posmoderno. Las únicas constantes de aquella marca autoral persistentes en este caso son la generación de una atmósfera opresiva y de una extraescena inquietante, que anticipan el surgimiento de lo siniestro como la otra cara de la realidad. En este sentido, la verdadera personalidad de Blanche y su locura se insinúan desde la primera escena para develarse completamente hacia el final de la obra. Este progresivo surgimiento de lo siniestro va de la mano de un *in crescendo* del erotismo, un erotismo socialmente bien visto -en lo que concierne a su relación con Mitch, que el resto de los personajes alienta- y un deseo prohibido, la fascinación por su cuñado, que se advierte desde el primer encuentro entre ellos.

La escenificación demuestra una limitación de la metáfora y una aproximación al contexto de producción actual únicamente en relación a los signos de la puesta en escena, pero no de un modo referencial, en tanto no se pretende hablar de una manera directa de la sociedad argentina actual.

Por otra parte, si en sus primeras obras se observa el predominio de la concepción lúdica del hecho teatral -noción que identifica a la mayor parte de las expresiones del teatro de la desintegración- se observa, en *Un tranvía llamado Deseo*, su creencia en el teatro como forma

de conocimiento, como posibilidad de vincularse con tópicos y estructuras de sentimientos del entorno sociocultural.

Digamos, a modo de conclusión, que la gran productividad de la dramaturgia de Tennessee Williams en la escena argentina se inaugura en el periodo de nacionalización del teatro independiente, entre 1949 y 1960. *Verano y humo*, con dirección de Onofre Lovero, se erige como el primer eslabón de una larga serie de adaptaciones de sus dramas a la coyuntura local. Su textualidad se convirtió en un pilar indiscutible para el surgimiento, en el marco de la segunda modernización teatral de la década del sesenta (Pellettieri, 2003), de un nuevo paradigma dramático en nuestra escena: el realismo teatral que, junto con la neovanguardia absurdista, aparecen como las tendencias emergentes en la época.

Entre las relecturas nacionales de la obra de Williams, la adaptación de *Un tranvía llamado Deseo* que presenta Daniel Veronese, reduce el espesor crítico que caracterizaba la poética del director, para ponerse al servicio del texto dramático, al que se ciñe de un modo ortodoxo, como así también a sus posibles resonancias en la actualidad.

Referencias

- Adler, T. P. (1998). Tennessee Williams's Poetry: Intertext and Metatext. En *The Tennessee Williams Annual Review*. (1), 63-72.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI.
- Dubatti, J. (2018). La Celestina en escenarios argentinos (1950-2018), un problema de Teatro Comparado: reescrituras, poéticas en tránsito y políticas de la diferencia. En *Letras*. (78), 13-36. Disponible en <https://erevistas.uca.edu.ar>
- Muñoz Rivas, J. (2014). Sobre Tennessee Williams y la renovación del teatro norteamericano del siglo XX. En *Norba. Revista de Historia*. (27-28), 421-430. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6151755>
- Pellettieri, O. (1997). *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949- 1976)*, Buenos Aires: Galerna.

Piñero Gil, E. (2013). "All my writing has been a letter to you": La poesía dramática de Tennessee Williams o el retrato emocional de un dramaturgo. En EPOS. Revista de Filología. (29), 315-325. Disponible en <https://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/15197>

Williams, T. (2001). *Un tranvía llamado Deseo. Súbitamente el último verano. Lo que no se dice*, Buenos Aires: Losada.

Williams, T. (2008). *Memorias*, trad. de A. Samons García, Barcelona: Bruguera.

Silvina Díaz es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, y docente de grado y posgrado en la Carrera de Artes de la misma Facultad. Investigadora Adjunta del CONICET. Integrante de la Comisión Académica de la Maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino, FFyL, UBA y del Comité Académico del Congreso Internacional sobre Experiencias y Escrituras en la Cultura de Consumo. Miembro del Consejo Editorial de *Imagem: Revista de História da Arte*, Universidad Federal de São Paulo. Ha publicado *De Artaud y Grotowski a la antropología teatral en Buenos Aires* (Corregidor, 2010), *Teatro en democracia. Innovación y compromiso social*, (en coautoría, Ricardo Vergara Ed., 2014) y diversos artículos dedicados al estudio del teatro en libros y revistas especializadas, nacionales e internacionales.

Correo electrónico: silvinadiazorban@yahoo.com.ar